

Fotoğrafta Geçişken Kimlik: Samuel Fosso

Fluid Identity In Photography: Samuel Fosso

ÖZET

Samuel Fosso'nun fotoğraf pratiğini inceleyen bu çalışma, kimlik, temsil ve performatiflik kavramları çerçevesinde sanatçının otoportre temelli kurgulamalarını görsel temsil sistemlerindeki yerleşik alışkanlıkları nasıl altüst ettiğini göstermektedir. Fosso'nun otoportreleri, cinsiyetin ve ırk siyasetinin dayattığı sabit kategorileri sorgularken kimliğin geçişken ve akışkan doğasına vurgu yapmaktadır. Sanatçının farklı karakterlere bürünerek oluşturduğu anlatı, öznel deneyimin ötesine geçerek evrensel bir görünürlüğe alan açmaktadır. Otoportre, sanatçının üretiminde yalnızca kişisel bir ifadenin aracı değil aynı zamanda kimliğin kültürel inşasına yönelik eleştirel bir müdahale olarak ön plana çıkmaktadır. Sanatçının performatifliği merkezine alan üslubu, Judith Butler'ın cinsiyet üzerine öne sürdüğü yaklaşımlarla ilişkilendirilebilecek şekilde kimlik kategorilerinin ters yüz edilebileceğine dair bir strateji işlevi üstlenmektedir. Fotoğrafın postkolonyal tartışmalarda "öteki"nin temsiline dair olan görsel belleğe hizmet ettiği bazı durumlara eleştirel yaklaşan Fosso, fotoğrafı bu tarihsel örgüsünden kopararak yeni anlamlarla donatmıştır. Sanatçının özellikle Afrika bağlamından beslenen otoportreleri, Batı eksensli temsil biçimlerinin heteronormatif tesisini sorgularken kolonyalizme karşıt bir tavırla ırk siyasetinin görsel belleğini yeniden tanımlar niteliktedir. Fosso'nun performatif yaklaşımı, cinsiyetin inşa süreçleri ile kesişerek fotoğrafın hem sanatsal hem de politik düzlemde direniş üretme potansiyelini görünür kılmaktadır. Bu makale, Fosso'nun politik duruşu ve performatif pratiği vasıtasıyla otoportreyi hem fotoğrafın hem de kuir düşünün sanatsal alandaki en güçlü alanlarından biri olarak konumlandırmakta ve sanatçının küresel ve görsel temsil siyasetinde ortaya koyduğu eleştirel ifadeyi tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Otoportre, Performatiflik, Temsil, Cinsiyet, Fotoğraf.

ABSTRACT

This study, which examines Samuel Fosso's photographic practice, shows how the artist's self-portrait-based constructions subvert established conventions in visual representation systems within the framework of the concepts of identity, representation, and performativity. Fosso's self-portraits emphasize the fluid and transitional nature of identity while questioning the fixed categories imposed by gender and race politics. The narrative created by the artist through his assumption of different characters transcends subjective experience and opens up a space for universal visibility. The self-portrait is not only a vehicle for personal expression in the artist's work, but also emerges as a critical intervention in the cultural construction of identity. The artist's style, which centers on performativity, functions as a strategy that suggests the possibility of subverting identity categories, in a manner that can be linked to Judith Butler's approach to gender. Taking a critical approach to certain instances where photography serves the visual memory of representing "the other" in postcolonial debates, Fosso has stripped photography of its historical context and endowed it with new meanings. His self-portraits, which draw particularly on the African context, question the heteronormative establishment of Western-centric forms of representation and redefine the visual memory of race politics with a decolonial stance. Fosso's performative approach intersects with the processes of gender construction, revealing photography's potential to generate resistance on both artistic and political planes. This article positions the self-portrait as one of the most powerful areas of photography and queer thought in the artistic field through Fosso's political stance and performative practice, and discusses the critical expression the artist presents in global and visual representation politics.

Keywords: Self-portrait, Performativity, Representation, Gender, Photography.

GİRİŞ

Fotoğraf, postmodern süreçte sanatçıların özellikle birey, iktidar ve beden olguları bağlamında eserlerini ortaya koyabildikleri önemli bir disiplin olmuştur. Politik bir tabanda da söylemlerini oluşturan sanatçılar, muhtelif iktidar öğelerinin eleştirilerini, kendine has üretim metotları ile fotoğraf medyumunu kullanarak ilerlemişlerdir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatçıların bir sorgulama biçimi olarak eser üretimine daha fazla yönelmesi, birey-iktidar ekseninde fazlasıyla kendisini ön plana çıkarmıştır. Sanatçılar, ötekileştirme politikalarının şekillendirdiği toplumsal koşullar içerisinde, iktidarın görünür kıldığı ve işaret ettiği meseleleri sanatsal üretimlerine dahil ederek bu konuları yeniden gündeme taşımışlardır. İktidarın sınırlarını çizdiği normatif düzen, özellikle kimlik, cinsiyet ve aidiyet gibi alanlarda belirginleşirken, sanat eserleri bu sınırlamaları sorgulayan, görünmez kılınan deneyimlere dikkat çeken bir araç olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkarak politik bir söylem alanına dönüşmüş, toplumsal düzenin dışında bırakılan veya marjinalleştirilen grupların sesini duyurabilmelerine aracılık etmiştir. Özellikle kamusal alan, sanatçıların iktidarın dayatmalarına karşı müdahale geliştirdikleri önemli bir zemin olarak öne çıkmaktadır. Toplumun kolektif dikkatinin yoğunlaştığı bu alanlar, görünürlüğün sağlanabileceği ve sorgulamanın en etkili biçimde gerçekleştirilebileceği sahneler haline gelmiştir. Dolayısıyla sanat eserleri,

Mert Çağrı Türkay¹ 

How to Cite This Article

Türkay, M. Ç. (2025). "Fotoğrafta Geçişken Kimlik: Samuel Fosso", International Academic Social Resources Journal, (e-ISSN: 2636-7637), Vol:10, Issue:5; pp:414-424. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17448921>

Arrival: 05 September 2025

Published: 26 October 2025

Academic Social Resources Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, İstanbul, Türkiye.

yalnızca bireysel bir yaratı süreci değil, aynı zamanda kamusal bellekte iz bırakan ve iktidarın belirlediği normlara karşı eleştirel bir duruş sergileyen araçlar olarak da değerlendirilmektedir. Postmodern dönemin yarattığı bu “özgür alan” sanatçılar için, alışılagelmiş yargıların dönüştürüldüğü, ötekinin göz ardı edilmediği, eleştirel eserlere daha fazla fırsat tanıyan ortak bir platforma ayna tutmuştur.

Heteronormatif tesis içerisinde üretimini gerçekleştirmeye çalışan sanatçılar, kurgulanan bu ayrımcı tavır karşısında dezavantajlı durumda olduğu gibi, kritik edebileceği mefhumları aktarabileceği dili ile avantajlı bir konuma da kendisini koyabilmiştir. Sanatsal olarak zengin birçok ifade biçiminin ortaya çıkması, biyolojik çeşitliliğe dair farklılıklar, iktidar ve toplum yapılanması ve “gerçeklik” kavramının ne olduğu, nasıl dayatıldığı sorguları ile ortaya çıkmaktadır. Sanat, bu bağlamda yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda iktidarın normatif söylemlerini ifşa eden ve toplumsal hiyerarşilerin sınırlarını aşındıran bir alan haline gelmiştir. Özellikle ötekileştirilen bireylerin deneyimleri, sanat yoluyla kolektif bir sorgulamanın nesnesine dönüşmektedir. Bu üretim biçimlerinin merkezinde cinsiyetin toplumsal bir kurgu olarak inşası yer alır. Heteronormatif sistemin doğallaştırdığı ikili cinsiyet kategorileri, sanatsal müdahaleler aracılığıyla ters yüz edilmekte, beden yalnızca biyolojik bir gerçeklik değil, aynı zamanda iktidar ilişkilerinin sürekli yeniden ürettiği bir temsil alanı olduğu ortaya koyulmaktadır. Böylelikle sanatçılar, cinsiyetin toplumsal düzen içindeki sabitlenmiş rollerini eleştirirken, kimliğin akışkan ve performatif doğasına işaret ederler. Bu yaklaşım, kuir kuramın toplumsal cinsiyetin tekrar ve performans yoluyla kurulduğunu vurgulayan çerçevesiyle de örtüşmektedir.

İrk siyaseti bağlamında ise siyah beden, sanat tarihinin uzun süre görmezden geldiği veya stereotiplerle temsil ettiği bir mekân olarak öne çıkmaktadır. Örneğin, siyah bedenin fotoğrafik ve performatif temsili, sadece estetik bir görünüm sunmakla kalmamakta, aynı zamanda sömürgecilik sonrası toplumlarda süregelen iktidar yapılarını da ifşa etmektedir. Bu nedenle siyah sanatçılar, kendi bedenlerini temsilin merkezine yerleştirerek, hem kolonyal mirasın görsel politikalarını sorgulamakta hem de yeni bir özneleşme biçimi yaratmaktadırlar. Bu strateji, bedenin hem bir direniş hem de bir görünürlük alanı olarak kullanılmasını sağlamaktadır. Sanatçılar biyolojik çeşitlilik, toplumsal yapılanma ve “gerçeklik” kavramlarının nasıl kurgulandığına dair soruları üretimlerine taşıırken, aynı zamanda ırk, cinsiyet ve iktidar ilişkilerinin kesişimsel biçimde nasıl işlediğini de görünür kılmaktadırlar. Böylelikle sanat eserleri, yalnızca bireysel bir deneyimin temsili değil, aynı zamanda küresel ölçekte iktidarın dayattığı normların eleştirisi ve alternatif bir toplumsal tahayyülün karşılığı haline gelmektedir. Bu yaklaşım, sanatın hem politik bir direniş biçimi hem de yeni kimlik ve beden politikalarının oluşum alanı olarak konumlanmasına olanak sağlamaktadır.

Temsil kavramı da tekrarlanan bir yapı oluşturmaya müsait bir olgu olarak yerini almaktadır; kültürel çalışmalarda özellikle kimlik politikaları ve medya bağlamında önemli bir yere sahiptir. Stuart Hall (2017), temsilin dünyaya dair anlamların üretildiği ve dolaşıma sokulduğu bir pratik olduğunu vurgulamaktadır. Bu anlam üretme süreçlerinde fotoğraf hem bir aracı hem de söylemsel bir alana dönüşmektedir. Fotoğrafik imge, yalnızca nesne ile kamera arasındaki etkileşimi merkeze alan ve bu doğrultuda fotoğrafik gösterenin, nesnenin optik-kimyasal ya da daha güncel ifadeyle elektronik bir izi düzeyine indirgenmesine yol açan indeks kuramı aracılığıyla açıklanamaz. Fotoğraf, tıpkı dil gibi, referans noktasını ne doğrudan temsil edilen nesnede ne de yalnızca teknik aygıtta bulan; aksine, kamera arkasındaki öznenin söylemsel müdahalesiyle üretilen simgesel bir göstergedir. Samuel Fosso’nun otoportreleri bu anlamda temsil kavramını yalnızca estetik bir mesele olarak değil, kültürel ve tarihsel bağlamlarda nasıl üretildiğine dair eleştirel bir okuma sunmaktadır. Hall’a göre gerçekliği yeniden üretme durumundaki görsel ve dile dayalı sistemler ve bu sistemlerin ideolojik etkileri temsil kavramının temel düzlemlerini oluşturmaktadır (Hall, 2017). Fotoğrafın, nesnel gerçeklikle olan bağlantısının tartışılıyor olması ile toplumsal olarak kodlanmış anlamlar ve ideolojik yapılar ürettiğine dair fikirler bulunmaktadır. Fosso ise bu ideolojik kodları ters yüz etmekte ve temsil kavramının sabitliğine karşı çıkan işler ortaya koymaktadır.

BİR DİRENİŞ BİÇİMİ OLARAK OTOPORTE

Fotoğrafta otoportre, kişisel olanı, sanatçının iç dünyasını aktarabildiği en öznel alanlardan birisidir. Sanatçı ile eseri arasında bir aracı bulunmadan kendisini dış dünyaya yansıtabilmesi belki de en özgün biçimde otoportre ile mümkün olabilmektedir. Bu alanda fotoğraf makinesi artık teknik bir teçhizatın ziyade deneyimleyen bir göz olarak karşımıza çıkmaktadır ve toplumsal, sanatsal, kültürel, ideolojik olguları görüntüler aracılığı ile yeniden düşünmeye sevk etmektedir. Farklı bir perspektiften düşünüldüğünde otoportre, bir otobiyografi olma özelliği de taşımaktadır. Bireyin sanat eserlerinde, özellikle kendi bedenini kullanıyor olması, deneyimlerinden yola çıkarak etkin bir ifade biçimi oluşturabilmesinde ve kendini konumlandığı veya konumlandırıldığı alan içerisindeki çatışmasını aksettirebilmesinde önemli bir yer tutmaktadır. Otoportrenin sanat tarihinde fazlasıyla tercih edilen bir dil olması, sanatçının kendi bedeniyle kurabildiği özgür iletişimden kaynaklanmaktadır.

Otoportre, birey referanslı bir söylemsel eylemin ürünü olarak, sanatçının üretiminde doğrudan yer almadığı görseller dâhil olmak üzere, özneyi etkileyen her türlü imgeyi kendi temsil alanına dâhil edebilmektedir. Bu genişletilmiş bağlamda otoportre, temsilin doğruluk ya da benzerlik ölçütleriyle değil, öznenin icrası ve performatif varoluşuyla ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla otoportre, sanatçının kendi konumuna yönelik söylemsel sadakati ile

izleyicinin bu temsile duyduğu inanç ve güven üzerine kurulu bir görsel edim olarak anlaşılmalıdır. Bu bağlamda otoportre, temsilin geleneksel anlamda benzerlik veya gerçeği yansıtmaya ölçütleriyle tanımlanamaz; daha ziyade öznenin kendisini görsel ve söylemsel düzlemde performatif biçimde kurma süreciyle ilgilidir. Böylece otoportre, sanatçının yalnızca biyografik ya da fizyonomik bir yansıması değil, onun öznel konumunu, sanatsal duruşunu ve kültürel bağlamını yeniden düşündürecek biçimde icra eden bir eylemdir.

“Otoportreye özgü sözleşmeyle oynamak, onun işaretini, yani fotoğrafçının adı ile fotoğraflananın adı arasındaki özdeşliği ortadan kaldırmak, özerk olan ile başkasına ait olan arasındaki sınırı bulanıklaştırır: “işaretsiz” bir görüntünün hâlâ bir otoportre mi, yoksa zaten bir portre mi (fotoğraflanmış kişi “kastediliyorsa”) ya da daha çok kurgusal bir portre mi (fotoğraflanmış kişi kastedilmiyorsa) olduğu ayırt edilemez hale gelir. Özçekim ile otoportreyi birbirinden ayırmanın sorunlu hale geldiği bu belirsizlik alanında, geleneksel öz-temsil varsayımına tutunmak ya da görsel veya diğer mecralarda öz-temsiliyetin postmodern şüphesine yol vermek seyirciye kalmıştır” (Hölzl, 2009: 43). Otoportre, bireylerin ırk ve ırksal kimliğin karmaşıklığını keşfetmeleri, sorgulamaları ve meydan okumaları için güçlü bir platform sağlamaktadır. Sanatçılar kendi imgelerini dünyaya sunarak kendi anlatıları üzerindeki yetkilerini geri alabilmekte, ırk üzerine daha geniş bir söyleme katkıda bulunabilmekte ve ırksal deneyimlerin daha kapsayıcı ve incelikli bir şekilde anlaşılmasını teşvik edebilmektedirler. Çağdaş sanatçılar otoportreyi kendini keşfetmenin ve kendini temsil etmenin bir aracı olarak benimsemişlerdir. Fotoğrafçılar kendi görüntüleri aracılığıyla kimliklerini, duygularını ve kişisel anlatılarını ifade edebilmektedirler. Otoportreler genellikle fotoğrafçının içsel düşüncelerinin, mücadelelerinin ve özlemlerinin bir yansıması olarak hizmet etmektedir. Yanı sıra cinsiyet, cinsellik, ırk, beden imajı ve ruh sağlığı gibi çok çeşitli temaları aktarabilmektedirler. Çağdaş fotoğrafta otoportre, fotoğrafın bağımsız ve nesnel bir araç olduğuna dair geleneksel kavramlara meydan okumaktadır. Sanatçılar yalnızca gözlemci değil, görüntülerinin aktif keşifçileridir ve özne ile yaratıcı arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmaktadırlar. Sanatçılar çeşitli teknikler kullanarak anlatılar oluşturabilmekte ve belirli bir mesajı iletmek veya belirli duyguları aktarmak için görüntülerini manipüle edebilmektedirler.

Sanatçı, otoportresinde yalnızca kendisini ortaya koymaz, izleyicinin de direkt olarak dahil olabildiği, kendisinden anlatılar bulabildiği bir mecrayı da oluşturur. Sanatçı bu otobiografik yaklaşımında yalnızca kendi bedenini veya kimliğini sorgulamamakta, bu etkileşimi, daha geniş sosyal meseleleri irdelemek ve diğer bireylerin deneyimlerini yansıtmak için de güçlü bir unsur haline getirmektedir. Bu yöntem, aynı zamanda daha geniş sosyal meselelerin tartışmaya açılmasını sağlayan güçlü bir araç işlevi görmektedir. Otoportre, bu bağlamda bireysel bir öz temsil stratejisi olmanın ötesine geçerek kolektif deneyimlerin, toplumsal çatışmaların ve kimlik politikalarının görünür kılınmasına imkân tanımaktadır. Sanatçı, kendi varlığını fotoğrafın merkezine yerleştirerek, öznel deneyim ile toplumsal bellek arasında geçiren bir bağ kurmaktadır. Hall’un temsil kuramı bu noktada açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır. Hall’a göre temsil, kimliklerin ve kültürel anlamların yalnızca yansıtılması değil, aynı zamanda inşa edilmesi sürecidir. Sanatçının otobiografik ve performatif otoportreleri, kimliği yalnızca “olan” değil, “oluş halinde” bir yapı olarak ele almaktadır. Bu nedenle otoportre, sanatçının kendi varlığını toplumsal kodların içine yerleştirerek, aynı anda hem bireysel hem de kolektif bir kimlik anlatısı inşa ettiği bir alana evrilmektedir (Hall, 2017). Hall’un kültürel kimlik üzerine yaptığı vurgu, sanatçıların otobiografik pratiğini anlamada tekrar belirleyici hale gelmektedir. Otoportre, geçmiş ile şimdiki zamanın kültürel karşılaşmalarını bir araya getirerek bu gerilimi görünür hale getirmekte ve böylece hem kişisel tarih ile toplumsal tarih arasındaki ilişkinin hem de kimliğin arasındaki akışkan yapının bir dışavurumuna dönüşmektedir.

Fotoğrafta otoportreyi tercih eden birçok sanatçının politik tabanlı bir içerikle görsellerini oluşturduğu, iktidar ve toplum kaynaklı adaletsizliklere dikkat çekmeye yöneldiği gözlemlenebilmektedir. Bireylerin kişisel anlatılarını, deneyimlerini, düşüncelerini ve iletmek istedikleri her türlü konuyu sunabildikleri otoportreler, aynı zamanda birer keşif aracı olarak da sanatçıların başvurdukları bir temsil yöntemi haline gelmiştir. Sanatçıların kendi temsillerini yönetebilme ve söylemlerini kendi iradeleri doğrultusunda ortaya koymalarına imkân sağlamaktadır. Kendi temsillerini yönetebilme, özellikle Batı sanat kanonunun stereotip temsillerine eleştirel nitelikte alternatif temsil biçimleri sunabilmeleri açısından oldukça önemlidir. Fotoğraf yalnızca görüntü üretim tekniği değildir, kültürel ve epistemolojik bir inşaya sahiptir. Bu çerçevede otoportrenin fotoğrafik bağlamı, fotoğrafın doğrudan gerçekliği yansıttığına dair olan varsayımın ötesine geçerek öznelliği görünür kılma ve varlığın kanıtı olma yönünde katmanların olduğu bir hususu taşımaktadır. İzleyen fotoğrafı direkt bir temsil olarak değil, fiziksel bir temasın izleri olarak okuması önemlidir. Sanat eleştirmeni Terry Barrett, gerçeklik ve güvenilirlik meselesini eleştirel bir mesafeye taşıyarak fotoğrafın her ne kadar nesnel bir kayıt unsuru gibi görünüyorsa da kültürel kodlardan, estetik yönelimlerden ve özne ile yola çıkılan bir durumdan oluştuğunu ifade etmektedir. “Fotoğrafın varsayılan güvenilirliği, fotoğrafın fotoğraflanmış şeyle olan kimyasal ve optik ilişkisinden, mekanik bir aygıt (kameraya) bağımlılığından ve özellikle Rönesans dönemi sanatçıları tarafından düzenlenip geliştirilen perspektifsel görme biçiminden, yani Batı gerçekliğine olan inançtan kaynaklanır” (Barrett, 2017: 205). Barrett’in perspektifinde fotoğrafta otoportre, sabit bir doğruluk veya gerçeklik değil, öznel, estetik, politik ve performatif bir yapının iç içe geçtiği söylemsel bir alandır.

Otoportreleri ile sanatçılar, muhtelif perspektifler ortaya koyarak kalıplaşmış iktidar yapılanmalarını parçalayabilmektelerdir. Claude Cahun, Cindy Sherman, Carrie Mae Weems, Lee Friedlander gibi fotoğraf tarihinin önde gelen isimleri, söylemlerini daha etkili bir biçimde ortaya koyabilmek adına sıklıkla otoportreye başvurmuşlardır. Kendi bedenlerinden yola çıkarak, dönemin göstergelerini de işin içerisine dahil ederek ırk, cinsiyet ve kimlik mefhumlarının kesiştiği noktaları ortaya koymuşlar ve otoportreleri ile bedenlerini birer direniş alanına dönüştürebilmişlerdir. “Bedenin bir savaş alanı”² olması fikri, sanat tarihinde beden kullanımının siyasi bir eylem olarak karşımıza çıkmasında büyük rol oynamaktadır. Siyasal eylemlerin ve kültürel pratiklerin en belirgin sahalarından biri, toplumsal ilişkilerin daima kesişiminde yer alan beden olmuştur. Beden, yalnızca biyolojik bir varlık olarak değil; aynı zamanda iktidar ilişkilerinin, normatif düzenlemelerin ve kültürel anlamların üretildiği, sınındığı ve dönüştürüldüğü bir alan olarak konumlanmaktadır. Judith Butler’ın (2014) toplumsal cinsiyetin performatifliği üzerine geliştirdiği kuramsal çerçeve, sanatçıların otoportre aracılığıyla bedenlerini bir direniş mekânına dönüştürmelerini anlamada önemli bir perspektif sunmaktadır. Butler’a göre toplumsal cinsiyet, doğallaştırılmış bir öz değil, tekrar ve performans yoluyla sürekli olarak yeniden üretilen bir süreçtir. Bu bağlamda otoportre, sanatçının kendi bedeni üzerinden normatif cinsiyet kurgularını görünür kıldığı ve aynı zamanda ters yüz ettiği bir sahne haline gelmektedir. Otoportre, yalnızca bireysel kimliğin temsil edilmesi değil, aynı zamanda kimliğin kategorizasyondan ve normatif yapılardan sıyrılarak alternatif biçimlerde kurulabileceğini de göstermektedir. Otoportre, bu inşa sürecini görünür kılarak, belirli bir kimliği sabitlemek yerine kimliğin akışkan, geçişken ve çoğul doğasına işaret etmektedir. Otoportreyi performatif bir yapı olarak değerlendirmek mümkündür. Performatiflik, burada sanatçının yalnızca kendi benliğini sunması değil, aynı zamanda normatif toplumsal düzenin stratejik biçimde eleştirilmesidir. José Esteban Muñoz’un (1999) kuir performativite kavramsallaştırması, bu süreci açıklamada kritik bir katkı sunar. Muñoz, kuir estetiğin geleceğe yönelik bir tahayyül içerdiğini, mevcut normları sorgularken henüz var olmayan özgürlük biçimlerinin izlerini taşıdığını vurgulamaktadır. Otoportre, sanatçının kendi bedenini bir performans mekânı olarak kullanmasıyla hem mevcut normların sınırlarını esnetmektedir hem de alternatif toplumsal ve kültürel imkânların düşünülmesine dikkat çekmektedir. Kimliğin belirli sınıflandırmalara teslim edilmesinin zorunlu olmadığını göstermek, otoportreyi politik bir araç haline getirir. Butler’ın toplumsal cinsiyetin inşasına dair eleştirileriyle birlikte düşünüldüğünde, otoportre sanatçının yalnızca estetik bir üretim yapmadığını, aynı zamanda iktidarın doğallaştırılmış kurgularına meydan okuduğunu ortaya koyar. Bu anlamda otoportre, bireysel anlatının ötesine geçerek politik bir direniş pratiği olarak konumlanmaktadır.

GÖRSEL İKTİDARIN İZLERİ: FOTOĞRAF, KİMLİK VE İRK SİYASETİ

Küreselleşmenin etkisi ile kültürel yapılanmaların yeniden düşünölmeye başlandığı postmodern süreçte, dünyanın postkolonyal durumu konusunda çok boyutlu tartışmalar ortaya çıkmıştır. Kolonileştirmenin yalnızca siyasi veya ölkeler arası düzlemde değil, aynı zamanda kültürel, sosyolojik, ekonomik ve hatta sanatsal açıdan bıraktığı izler hususunda eleştiriler mevcudiyetini artırmıştır. Hall’un ifade ettiği üzere, kültürel kimlikler sabit varlıklar değildir ve tarihsel süreçler içerisinde kurulmaktadır (Hall, 2017). Dolayısıyla postkolonyalizm, sömürgecilik sonrası dönemin etkilerini çözümlemeyi amaçlasa da gerçekte çelişen bir düzenin devam ettiği gözlenmektedir. Batı’nın Doğu’yu “öteki” olarak kurgulaması stratejisinin altını çizen Edward W. Said (1998), kolonyal ifadenin yalnızca siyasi bir tahakküm yöntemi olmadığını, aynı zamanda kültürel temsil üzerinden de işleyip devam ettiğine dikkat çekmektedir. Benzer paralellikte Homi K. Bhabha (1994), kimliklerin kolonyal ilişkilerde sabit olmadığını, müzakere süreçleri içerisinde yeniden kurgulandığını ifade etmektedir. Böylelikle postkolonyal teori, kolonyalizmin sonlanmadığını, yalnızca form değiştirerek sürdüğünü işaret etmektedir.

Fotoğrafın icadının ilk yılları, Avrupalı imparatorlukların ölk ve halkları kolonileştirme süreciyle aynı zamana rastlamaktadır. Postkolonyal uzmanlar, beyaz fotoğrafçı ile genellikle renkli olan kolonileştirilmiş özne arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini araştırmaktadır. Öteki, itaatkâr, egzotik ve ilkel olarak görülür ve fotoğraflanır. Bu tür fotoğraflar aracılığıyla Avrupalı fotoğrafçı ve izleyici kendi üstünlüklerini algılamaktadır. Avrupa, tüm diğer kültürlerin kendisine göre yargılanabileceği bir normdur. Farklı olan, kendi ötekiliği aracılığıyla güçsüz kılınmıştır (Barrett, 2017: 248). Böylelikle fotoğraf, direkt bir kayıt aracı olmaktan çok ideolojik olarak kurgulanmış bir söylemin taşıyıcısı haline de gelmiştir. Batı’nın kendi üstünlük algısını kurmasına aracılık etmiş bu miras, fotoğraf tarihinin en tartışmalı boyutlarından biri olarak günümüze kadar gelmektedir. Postkolonyal dönemde ise fotoğraf, geçmişin ideolojik tarafını gösterirken aynı zamanda bu tarafla yüzleşilen bir alan olarak da işlevini ortaya koymaktadır. Dekolonyalist bir perspektif fotoğrafı hem zaman hem de mekân bağlamında yeniden üzerine düşünölmeye gereken bir tarafa yönlendirmektedir. Fotoğraf, sömürgeci arşivin veya görsel belleğin aksine, alternatif deneyimlerin ve pratiklerin görünürlüğünü sağlayan bir ifade alanı haline gelmektedir. Bu bağlamda sanatçılar, kolonyalizmden kaynaklanan ırk, kimlik ve cinsiyet kategorilerini alaşağı ederek görsel temsilde yeni politik meseleler yaratmaktadırlar. Hall’un ifadelerinde belirttiği gibi, kültürel kimlik yalnızca geçmişe dayanan bir olgu değil, aynı zamanda geleceğe dönük bir oluş sürecini de göstermektedir (Hall, 2017). Bu süreç fotoğraftaki geçişken

² “Your body is a battleground.” - Barbara Kruger, 1989. (Künstlerische Posen und unverstellte Körperlichkeit in der kritischen Aktfotografie, Herausgegeben von: Klaus Albrecht Schröder, Dr. Walter Moser, Texte von: Christina Natlacen, Dr. Walter Moser. Körper Als Protest, Hatje Cantz Verlag, 2012, s. 10.)

kimliğe dayanan üretimler incelendiğinde açıkça görülebilmektedir. Yalnızca geçmişteki kötü olayların kayıt altına alınması değil, geleceğe dair çok sesli kimlik tahayyüllerinin kurulabilmesine de imkân sağlayan bir saha olarak kendisini ortaya koymaktadır.

Kolonyal süreç ve kimlik kategorileri beraberliğinde erkeklik olgusu da tartışmaya açılmaktadır. Özellikle erkeklik bağlamında cinsiyet çalışmalarına fazlasıyla katkıda bulunan sosyolog R. W. Connell, erkekler arasında bir hiyerarşinin kurulduğu ve diğer erkeklik ve kadınlık biçimlerini ötekileştiren, kültürel ve toplumsal olarak idealize edilmiş erkeklik formunu ifade eden “hegemonik erkeklik” kavramını öne sürmüştür (Connell, 2016). Connell, toplumda egemen erkekliğin nasıl inşa edildiği, sürdürüldüğü, kimlik ve ırk siyaseti ile olan iletişiminin nasıl ilerlediği konusunda eleştirel analizler yapmaktadır. Yanı sıra bu yapı, sadece cinsiyet ilişkilerini değil, aynı zamanda tüm iktidar yapılarını da içerisine alarak genişleyen bir mekanizmaya dönüşmektedir. Bu sebeple, hegemonik erkeklik kavramı, kolonyalizm ve emperyalizm gibi tarihsel süreçlerle direkt olarak bağlantı içerisindedir. Kolonyalizm bağlamında hegemonik erkeklik, Batı’nın kendi kültürel değerlerini dayatmasının en önemli araçlarından biri olarak ortaya çıkmaktadır. Connell, kolonyal süreçte erkekliklerin yalnızca kadınlar üzerinde değil, azınlıkların ve ötekileştirilen tüm bireylerin üzerinde de üstünlük kurmaya çalıştığını ifade etmektedir (Connell, 2016). Bu durum, kolonyalist perspektifte birtakım toplulukların edilgin ve öteki olarak konumlandırılmasına neden olmuştur. Kolonyalizm, erkeklikleri normlaştıran, hiyerarşik bir mekanizma üretmiştir. Böylece hegemonik erkeklik, kolonyalizmin kültürel ve politik baskısını pekiştiren bir tesis hâline gelmiştir.

Connell’ın hegemonik erkeklik teorisinin, fotoğraf alanında da toplumun genellikle erkeklerin uyması beklenen standartlar ve ideal erkeklik biçimlerine ait görüntüler ve tasvirler ile pekiştiği gözlenmektedir. Connell’in bakış açısı, fotoğraf alanında üretilen baskın erkeklik temsillerinin eleştirel bir şekilde incelenmesi hususunda bir yol sunmaktadır. Sanatçıları normlara ve stereotiplere meydan okumaya yönlendirmekte ve görsel hikâye anlatımı aracılığı ile kimliklerin daha anlaşılabilmesine katkıda bulunmaktadır. Postmodern süreçle birlikte zenginleşen yapısökümcü tavır ile bazı sanatçılar geleneksel erkeklik temsillerini altüst ederek ve bozguna uğratarak bu duruma tepkilerini göstermişlerdir. Catherine Opie, Wolfgang Tillmans ve Samuel Fosso gibi sanatçılar çalışmalarında kimlik, cinsiyet ve beden kavramlarından yola çıkarak geçişkenlik ve akışkanlık temalarına yönelmişlerdir. Fotoğraflarında, erkeklik temsillerindeki tarihsel değişiklikler, değişen normatif yapılar ve kalıplaşmış rollere nasıl yaklaştıklarına dair okumalar yapılabilir. Kimlik ve kolonyalizm kavramları ışığında çalışan sanatçılar, egemen anlatılara meydan okuyarak, politik bir tavırla “öteki” konusundaki seslerini yükselterek fotoğrafın kolonizasyonlaştırılmış örneklerine karşıt üretimlerde bulunarak önemli katkı sağlamışlardır. Çalışmaları alternatif perspektifler ve yaklaşımlar sunarak kalıplaşmış yapıyı yıkmakta ve çağdaş sanatta daha kapsayıcı olanın önünü açmaktadır. Fotoğraf aracılığıyla sanatçı, farklı kimliklere bürünerek, kimliğin hem performatif hem de akışkan doğasını görünür hale getirebilmektedir. Böylece sanatçı, kimliği sabit ve değiştirilemez bir olgu olarak değil, toplumsal ilişkilerin kesişiminde sürekli dönüşen bir süreç olarak sunmaktadır.

SIYAH BEDEN İLE ELEŞTİRMEK

Portre ve otoportre fotoğrafı, tarihsel olarak hem bireysel bir ifade hem de toplumsal bir görsel rejim olarak işlenmiştir. Bu rejim, kimi zaman kolonyal bağlamda özneyi temsil etmenin ötesine geçerek onu nesneleştirmiş, normatif kalıplara sokmuş ve hiyerarşik bir yapıya dahil etmiştir. Samuel Fosso’nun fotoğraf pratiği, tüm bu görsel belleğe ait yapıyı eleştiren bir taraftadır. Fotoğrafın sahneyici doğasını merkeze alarak kimliğin ve cinsiyetin çok katmanlı, geçişken ve performatif yönlerine odaklanmaktadır. Bu bağlamda Fosso’nun otoportreleri kimliğe ve temsile dair politik birer müdahaledir. Özellikle otoportreyi tercih etmesi, kendi bedenine, kendi temsiline müdahale etme güdüsünü ortaya çıkarmaktadır. Bu anlamda çalışmaları, bireysel, tarihsel, toplumsal ve politik bir platform haline gelmektedir. 1962 yılında Kamerun’da doğan sanatçı, “bin yüzlü adam” olarak tanımlanarak postkolonyal kimlik sahnelemelerinde merkezi bir rol üstlenmiştir. Performans ve otoportrenin dönüştürücü potansiyeli üzerine yaptığı ilk deneyimler Afrika’daki stüdyo fotoğrafı geleneğinde önemli bir gelişme olarak tarihte yerini almıştır (Mavlian, 2023). Fotoğrafta siyah beden kavramı, siyah bireylerin bedenlerinin, kimliklerinin ve deneyimlerinin incelenmesine ışık tutmaktadır. Irk, kimlik, cinsiyet ve temsil konularının ele alınabildiği, tarihsel birçok olgunun da beraberinde araştırılabileceği bir tabanı vurgulamaktadır. Kolonyalizmi ve ırk kavramını fotoğraf ile sorgulamaya ve çözümlemeye çalışan birçok sanatçı, tarihsel veya çağdaş kalıplara meydan okuyan, görsel kültürün sunduğu siyah beden verilerini kurcalayan, ötekileştirilen bireylere destek olan yapıda görüntüler üretmeyi amaçlamaktadırlar. Kültür, kimlik ve öznellik kavramları hususunda normatifiğe meydan okuma, toplumsal algıyı kırma ve merkeziyetsiz bir saha imkânı için sanata başvuran isimler arasında başı çeken Fosso, kendi deneyimlerinden yola çıkarak ürettiği fotoğraf çalışmaları ile öne çıkan ve önem arz eden bir sanatçıdır. Irk temelli yapılanmaları, kendi bedenini ortaya koyarak sorgulayan Fosso, temsil kavramına da farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Yarattığı kurgusal fotoğraflarında otoportreyi kullanmaktadır. Otoportreleri yalnızca siyah bir bedeni göstermemekte, gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırları silikleştirmektedir. Fosso, bu sınırları silikleştirirken kimlik, ırk, cinsiyet ve beden olguları üzerindeki tasarlanmış algıya meydan okuyarak izleyici bu olgular üzerine yeniden düşünmeye davet etmektedir.

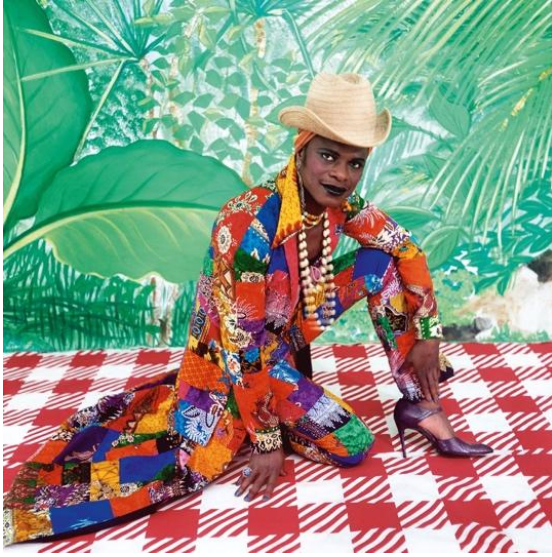
Tarih boyunca portre ve otoportre fotoğrafları, öznenin kendisini hem kişisel bellek hem de toplum bağlamında konumlandırmasına kültürel bir zemin sunmuştur. Bu zemin, fotoğrafın kimlik politikalarıyla iç içe geçmiş muhtevasını da açıkça ortaya koymaktadır. Batı sanat kanonu merkezli pratikler fotoğrafı bir kanıt ve katalog aracı olarak kullandıkça, portre öznelliği aktarmaktan ziyade ötekileştiren bir söylemi destekleyen bir araca dönüşmektedir. Fotoğrafın gerçekliği inşa eden bir araç olduğu düşüncesi ile kolonyalist bağlamda üretilen portreler, kimlik, ırk ve cinsiyeti görünür kılmaktan çok Batı'nın heteronormatif bakışı altında bırakan bir var oluşa indirgemektedir. Fosso, Afrikalıların kamerasını kendisine çevirmesine yol açmış ve postkolonyal perspektifleri görselleştirmeye ve somutlaştırmaya başlamıştır. “Fosso, Pan-Afrika kimliklerini ve benliğin hayali topluluk, bireysel fanteziler ve kolektif özelemlerle olan ilişkisini araştırmaktadır. Fosso için otoportre, aynı anda bir maskeleye, ifşa ve kendini onaylama biçimi; teatral bir olay ve toplumsal yorumun bir performansı haline gelmektedir” (Princeton University Art Museum, 2022). Yalnızca Afrika'nın veya Doğu'nun temsiline bir bakış değil, dünyaca önemli tarihi figürleri kamera önünde yeniden keşfederek, kimliği sabitlemeden daha karmaşık imajlar yaratmıştır.

Moda fotoğrafının ve moda sektörünün dönüştürücü gücünü hiciv aracılığıyla işleyen “Tati” serisi, sosyo-politik meseleleri hassasiyetle yansıtmaktadır. Batı moda sektörünü ve tüketim kültürünü irdelemektedir. “Tati fotoğrafları, Fosso'nun otoportre yoluyla çoklu öznellikleri ilk kez keşfetmesini temsil etmektedir: O bir golfçü, bir korsan, bir cankurtaran, bir burjuva kadın, bir şef ve daha fazlasıdır. Kendi vücudunu boş bir tuvalmiş gibi kullanarak, küresel tüketim kültürünün siyahi sakinleri, Afrika'nın sömürge geçmişinden kurgusal bir karakter ve popüler fantezi figürleri dahil olmak üzere çeşitli ekonomik, sosyal, tarihi ve politik geçmişlere sahip kişilikleri üstlenmektedir. Bu teatral rol oyununda Fosso kimliğini asla terk etmemekte, ancak onu başkalarına uyarlamaktadır. Seri, olmak istediğimiz şeyin sadece hayal gücümüzün sınırları ile sınırlı olduğunu ima etmektedir” (Princeton University Art Museum, 2022). Sanatçının fotoğrafları, yalnızca kimliğin temsiliyle değil, aynı zamanda görsel anlatının biçimsel yapısıyla da ilgilidir. Bu yönüyle Fosso, portre fotoğrafının “gerçek” kavramı ile olan ilişkisini bozmaktadır. Cindy Sherman'ın otoportreleri ile yaptığı müdahale ile Fosso'nun yaklaşımı arasında paralel bir okuma yapılabilir. Her iki sanatçı da kimliğin inşa edilmiş ve çoklu olduğunu göstermektedir. Batı moda imgesinin görsel kodlarını yıkan bir taklit biçimi ile oluşturulmuş seri, moda üzerinden dayatılan cinsiyetli, sınıfsal ve ırksal kodları avangart kurgulamalar ile deforme eder niteliktedir.



Görsel 1. Samuel Fosso, “Tati-The Chief Who Sold Africa to the Colonists”, 1997.

Kaynak: <https://aperture.org/interviews/samuel-fosso-okwui-enwezor-interview/>



Görsel 2. Samuel Fosso, “Tati-The Liberated American Woman of the 1970s”, 1997.

Kaynak: <https://aperture.org/interviews/samuel-fosso-okwui-enwezor-interview/>

“African Spirits (Afrika Ruhları)” serisi Fosso’nun portre ve otoportre geleneğine yaptığı en açık müdahaleleri barındıran serilerinden biridir. Seride, Angela Davis, Martin Luther King Jr., Haile Selassie, Patrice Lumumba gibi tarihsel figürleri canlandırarak hem bireysel hem de kolektif hafızayı yeniden üretmektedir. Bu yeniden üretilen görsel bellekteki imgeler birer takliti imlemez, postkolonyal Afrika kimliğinin yeniden inşasına dikkat çeker niteliktedir. Roland Barthes’ın (2016) “studium” ve “punctum” ayrımı burada da önem kazanır: Fosso fotoğrafları ile izleyeni tarihsel bağlamlara taşırken, özdeşlik alt yapısıyla da duygusal ve politik bir iletişim sağlamaktadır. Fosso, bu çalışması için postkolonyal yaklaşıma ve fotoğrafta otoporte geleneğine olan tavrına karşı: “Ben köleliği, özgürlük, kurtuluş, sömürgecilik ve iktidar gibi tüm bu sorularla bağlantılı olarak görüyorum. Bana göre kölelik kaynaktı ve ben onunla gerçekten derin bir şekilde yüzleşmek istedim. Amacım, bu tarihteki kilit imgeleri ve figürleri yeniden sahnelemektir; Amerikan sivil haklar hareketi sırasında Martin Luther King’den, Afrika’nın bağımsızlık ve kurtuluş döneminde Kwame Nkrumah, Léopold Sédar Senghor ve Aimé Césaire’e kadar. Benim açımdan, bütün bu mücadelelerin ortak bir noktası vardı, o da kölelik tarihidir. Ve bu figürler, siyah insanların kültürlerini ve insan onurlarını yeniden kazanabilmeleri için özgürlük fikrine kendilerini adanmışlardı. African Spirits’in temel kavramı buydu” ifadelerini kullanmıştır (Fosso, 2008).



Görsel 3. Samuel Fosso, “African Spirits-Self-portrait (Martin Luther King, Jr.)”, 2008.

Kaynak: <https://samueelfosso.com/works/african-spirits-series/>



Görsel 4. Samuel Fosso, “African Spirits-Self-portrait (Angela Davis)”, 2008.

Kaynak: <https://samuefosso.com/works/african-spirits-series/>



Görsel 5. Samuel Fosso, “African Spirits-Self-portrait (Patrice Lumumba)”, 2008.

Kaynak: <https://samuefosso.com/works/african-spirits-series/>

Butler’ın (2014) kimliğin yalnızca normatif yapıya uyarak değil, normların dışındaki eylemlerle de kurulabileceği düşüncesi, Fosso’nun çalışmalarında hem siyasal kimliğe dair normları hem de o normların dışındaki alternatifleri görünür kılınmaktadır. “Normun doğallığından çıkarılması normu yıkmakta başarılı mıdır, yoksa bu doğallıktan çıkarma, en etkin biçimde canlandırıldığında bile, hatta belki de tam öyle olduğunda, sadece, baskı uygulayıcı yeniden idealleştirmenin mi hizmetindedir?” sorusu ile Butler, cinsiyet ve kimlik kavramlarının normların tekrarıyla üretildiklerini fakat her tekrarın o normun bozguna uğratılabilmesi ihtimalini de içerisinde taşıdığını belirtmektedir (Butler, 2014: 185). Fosso’nun farklı kimliklere bürünüyor oluşu, kimlikleri üstlendiği gibi onları çözümlemek üzerinedir. Butler’ın ifade ettiği gibi yeniden üreterek bozguna uğratma düşüncesi, Fosso’nun otoportrelerinde kimlik ve temsilin sabitlenemeyeceğini açıkça göstermektedir.

Fosso, diğer politik serisi olan Çin bağlantılı Afrika üzerindeki yeni sömürgeci sistemi eleştirdiği “Emperor of Africa (Afrika İmparatoru)” serisinde, Çin kültürünün propaganda imajlarına gönderme yapmaktadır. Sanatçının bedeni bu kez iktidarın küresel simgelerini de sert bir şekilde eleştirmektedir. Normatif kimlikleri bozguna uğratarak kimliğin performatif doğasına dikkat çekmektedir. Akademisyen Olu Oguibe, Fosso’nun eserini postkolonyal teori, performatiflik ve temsil eleştirisi gibi kavramlar üzerinden okuyarak, günümüzde Afrika genelinde geniş kapsamlı bir uzun yürüyüşe girişmiş modern bir emperyal devin kurucusu ve simgesi olarak Çinli lider Başkan Mao’nun ikonik imgelerini yeniden sahnelediğini ifade etmektedir. “Çin’in artan ekonomik ve kültürel varlığı birçok Afrikalı lider tarafından hevesle kucaklanırken, özellikle kıtanın entelektüelleri arasında kaygılara yol açtığını, bir Afrika maskeli balosuna yakışır karmaşık, zengin katmanlı bir performansta Fosso’nun Mao’su hem atalara ait bir figür hem de yokluğuyla var olan bir diktatördür” tanımıyla süregelen güç ve iktidar biçimlerini nasıl ortaya koyduğunun altını

çizmektedir (Oguibe, 2015). Oguibe, sanatçının bedenini sahnelemesi yoluyla kimlik inşasının, çeşitli imgelerin dönüştürülerek performatif fotoğraf dili ile görsel bir stratejiye nasıl çevrilebileceğinin okumasını yapmaktadır.



Görsel 6. Samuel Fosso, “Emperor of Africa-Self-Portrait as Mao Zedong”, 2013.

Kaynak: <https://aperture.org/editorial/samuel-fosso-emperor-africa/>

Görüntünün yaratıcısı olan Fosso, aynı zamanda isimsiz modelin rolünü de üstlenmektedir. Bu nedenle seri, Homi K. Bhabha’nın sömürgeci taklitçilik üzerine argümanına göre Batılı stereotipleri taklit ettiği ve karikatürize ettiği için değil, Fosso’nun kendi vücudunu model olarak kullandığı, vücudunun kendi benliğini değil, çeşitli kurgusal karakterleri temsil ettiği için transgresif bir nitelik taşımaktadır (Hözl, 2009: 43). Fosso için kurgulama ve sahneleme kim olduğumuzu keşfetmek için güçlü bir araç haline gelmektedir. Otobiyografik bu kurgular hem kişisel bir anlatı hem de eleştirel bir zemine yer vermektedir. Sanatçı, çalışmalarıyla kanıksanmış temsil ve kimlik kodlarını irdeleyerek, nasıl tasvir edeceğimize kimin karar verdiğine, anlatıyı kimin kontrol ettiğine dair sorular sormaktadır.



Görsel 7. Samuel Fosso, “Emperor of Africa-Self-Portrait as Mao Zedong”, 2013.

Kaynak: <https://aperture.org/editorial/samuel-fosso-emperor-africa/>



Görsel 8. Samuel Fosso, “Emperor of Africa-Self-Portrait as Mao Zedong”, 2013.

Kaynak: <https://aperture.org/editorial/samuel-fosso-emperor-africa/>

Sanat tarihçisi Rebecca Lowery, Fosso’nun çalışmalarının görüntülerin dolaşımına olan derin ilgisini de ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Fosso’nun, imgelerin dolaşım yoluyla biriktirdiği güce dair keskin kavrayışı, hem ünlü portrelerin titizlikle yeniden sahnelenmesinde hem de kendi yarattığı yeni portreler aracılığıyla klişelerin eğlenceli bir şekilde kurcalanması ve yapıbozuma uğratılmasında yaklaşımına yön vermektedir (Lowery, 2018). Lowery’nin düşüncesi, görünürlük kavramı ile bağdaştırılabilir. Temsilin alternatif biçimlerinin olabileceği, görünürlüğünün artması ile normatif diğer tüm tesisler üzerine yeniden düşünülmesi ve araştırılması gerekliliğini daha fazla ön plana çıkarmaktadır. Normatif temsillere karşı bir direniş zemini olarak kullandığı bedeni ile Fosso, kimlik siyaseti üzerinden potansiyel olarak dönüştürülebilir bir performatif yapı ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Samuel Fosso’nun otoportreleri, kimlik olgusu üzerinden yaratılmış imgelerden oluşmaktadır. Kimliğin durağanlaştığı bir temsil alanından ziyade kimliği tartışmaya açan, geçişken ve çoğucu bir yaklaşımla okunması gereken sanatçının çalışmaları, Stuart Hall’un temsil kuramında işaret ettiği üzere, kimliğin söylem aracılığıyla sürekli inşa edilen, yeniden tanımlanabilen ve müzakereye açık bir süreç olduğu ile örtüşmektedir. Yanı sıra Judith Butler’ın performativite kavramı ile de kesişen bu üslup Fosso’nun çalışmalarında kolonyal öznenin Batı imgeleri ile kurduğu ilişkiyi de görünür kılmaktadır. Batı görsel belleği tarafından kurgulanan siyah beden tarihini görünür kılarak görsel bir karşı arşiv üretmektedir. Sanatçının Batı imgesine ait görsel kodları yeniden üretmesi yalnızca bireysel bir dil ile aktarılmaz, aynı zamanda postkolonyal süreç ve sonrasındaki temsillerin sorgulanması, kimlik olgusunun performatif doğasının vurgulanması ve tarihsel bellekte beden kavramının görsel düzlemde yeniden oluşturulmasını göstermektedir.

Fosso, Batı merkezli portre ve otoportre geleneğini, kültürel normatiflik, siyah beden ve temsil politikaları bağlamında dönüştürerek çalışmalarını bir direniş ve eleştiri zeminine oturtmaktadır. Fotoğraf, sanatçının pratiğinde nesneleştirici bir araç olmaktan çıkarak politik öznenin ifadesini ortaya koyabilen bir sahaya evrilmektedir. Bu yönüyle Fosso, yalnızca siyah beden, ırk ve kimlik politikalarını irdeleyen öncü bir figür olarak değil, aynı zamanda küresel görsel kültür eleştirisinin de önemli aktörlerinden biri olarak konumlanmaktadır. Dolayısıyla otoportre, fotoğraf alanında sadece kendini görünür kılma veya olanı aktarma stratejisiyle sınırlı bir pratik değil, kimlik mefhumunun kültürel, sanatsal ve tarihsel bağlamda performatif biçimde kurulabildiği, politik ve çok katmanlı bir alan olarak değerlendirilmelidir. Bu bağlamda Fosso’nun dili, öznenin sabit bir temsiliyi sunmak yerine, özne bağlamında tesis edilmiş birçok kavramı tartışmaya açan, alternatifler sunan bir görsel epistemoloji önermektedir.

KAYNAKÇA

- Barrett, T. (2017). *Fotoğrafi eleştirmek imgeleri anlamaya giriş*. (Y. Harcanoğlu, Çev.). Hayalperest Yayınları.
- Barthes, R. (2016). *Camera lucida fotoğraf üzerine düşünceler*. (R. Akçakaya, Çev.). Altıkkırkbeş Yayın.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Butler, J. (2014). *Bela bedenler*. (C. Çakırlar & Z. Talay, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Connell, R. W. (2016). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*. (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

- Connell, R. W. (2016). *Masculinities in global perspective: Hegemony, contestation, and changing structures of power*. *Theory and Society*, 45(4), 303–318. <https://doi.org/10.1007/s11186-016-9275-x>
- Fosso, S. (2008). *African Spirits*. Artist's website. <https://samuefosso.com/works/african-spirits-series/>
- Hall, S. (2017). *Temsil kültürel temsiller ve anlamlandırma uygulamaları*. (İ. Dünder, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Hoelzl, Ingrid. (2009). Self-Portrait/Self-Vision: The Work of Samuel Fosso. *Nka: Journal of Contemporary African Art*. 24. 40-47. 10.1215/10757163-24-1-40.
- Lowery, R. (2018). Art and artists: Samuel Fosso. MoMa. <https://www.moma.org/artists/67095-samuel-fosso>
- Mavlian, S. (2023). The Photographer's Gallery, Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2023. <https://thephotographersgallery.org.uk/dbfp-2023-samuel-fosso>
- Moser, W. & Albrecht, K. (2012). *Körper als protest*. Hatje Cantz Verlag.
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. University of Minnesota Press.
- Oguibe, O. (2015). Samuel Fosso: Emperor of Africa, Samuel Fosso, a master of theatrical self-portraiture, turns toward the icons of Mao-era China. *Aperture*. issue 221, Winter 2015 <https://aperture.org/editorial/samuel-fosso-emperor-africa/>
- Princeton University Art Museum. (2022). Princeton University Art Museum. Art on Hulfish. Samuel Fosso: Affirmative Acts. November 19, 2022- January 29, 2023. <http://artmuseum.princeton.edu>
- Said, E. W. (1998). *Oryantalizm*. (N. Uzel, Çev.). İrfan Yayıncılık.